

O POEMA DO FRADE: ENTRE A POESIA INACABADA E A POESIA INACABÁVEL

Manuella Miki Souza ARAUJO
Universidade de São Paulo
manuellamiki@gmail.com

Resumo: Este ensaio procura discutir a presença das marcas de inacabamento formal na escrita do poeta romântico Álvares de Azevedo. Uma parcela de sua obra é fortemente marcada pelo discurso difuso e irregular, repleto de digressões e devaneios. Esses traços foram recorrentemente associados, na fortuna crítica desse escritor, a composições incompletas, interpretadas como um esboço. Por outro lado, o romantismo problematiza a noção de obra definitiva e acabada, e propõe a tematização, no interior da própria obra de arte, de um processo inacabável, movido pela ação reflexionante da ironia. O presente ensaio centra a sua análise em *O Poema do Frade*, buscando mostrar como as suas imagens poéticas acerca da fantasia, da embriaguez, da fumaça, do navio errante e do princípio da “variação” dialogam com o estilo misto e fragmentário desta produção, bem como pretende ressaltar a valorização da indeterminação do sentido como estratégia poética alvaresiana.

(Álvares de Azevedo; inacabamento; reflexão; fragmento)

1. As ambíguas fronteiras entre o rascunho e o fragmento romântico

O inacabamento formal na escrita de Álvares de Azevedo é um assunto recorrentemente lembrado em sua fortuna crítica. Segundo ela, a morte precoce deste autor não possibilitou ao mesmo a possibilidade de preparação de suas obras para publicação, com exceção de *Lira dos vinte anos*.¹ Tornou-se difícil delimitar nas suas composições o que é rascunho, e o que seria uma obra acabada de fato. Por outro lado, a estética romântica também prevê a tematização da forma irregular e inacabada, bem como a valorização da indeterminação do conteúdo discursivo no interior da própria obra de arte. Mas é necessário ter em mente que uma escrita em fragmento, conforme a concebe o romantismo, não se reduz a um rascunho qualquer. Segundo explica Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, o gênero do fragmento está a meio caminho da obra inacabada e da obra inacabável. Nesta perspectiva, a incompletude da obra de arte não resulta de circunstâncias e acidentes, mas alude a uma representação maior, que aponta para uma realização em devir, todavia inalcançável. A distância entre a forma realizada (“forma-de-exposição”) e a forma ideal (“Ideia da Arte”) é infinita. Ambas atuam em determinação recíproca: sem a sua contraparte ideal e reflexiva, as marcas da incompletude se afastam do gênero do fragmento. A fragmentação implica na aguda consciência dos limites da forma, e reconhece na crítica o instrumento para a complementação da obra de arte fragmentária.²

A produção de Álvares de Azevedo se afasta das exigências do fragmento romântico ao ser descrita como o produto de um adolescente espontâneo, sem maturidade para definir

¹ CANDIDO, Antonio. “Introdução”, in: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*, 1994, p.17.

² BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 1999, pp.92-93.

um estilo próprio e incapaz de dominar a forma. O poeta, no entanto, se aproxima de um romantismo mais reflexivo quando se destaca a profunda consciência irônica de sua poética, concebida como um “programa conscientemente traçado”.³ No conjunto de sua produção, títulos como *O Poema do Frade*, *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário* são considerados, pela crítica, como textos menores, com menos apuro formal. A forma difusa e irregular neles encontrada é encarada como índice de inacabamento; a prolixidade resultante da valorização dos devaneios e a presença de temas byronianos (vistos muitas vezes como estereótipos) aproximariam estes títulos de “primeiras tentativas” juvenis.⁴

Em “A Educação pela Noite”, Antonio Candido comenta as chamadas composições “byronianas” de Álvares de Azevedo, sob a luz de uma possível “estética da multiplicação”. A estrutura dessas composições é relacionada ali ao gosto pelas digressões e pela “frouxidão”.⁵ Conforme o crítico explica, a dispersão do discurso romântico se expressa na tentativa de abarcar a variedade e o detalhe como representações da multiplicidade. Atenua-se o esforço de organização da matéria, de modo a priorizar “estruturas vacilantes, com acúmulo de incidências, a-propósitos e digressões, resultado de uma composição em arabesco, extremamente caprichosa, na qual o fio da meada é torcido até se perder”.⁶ No caso de *O Poema do Frade*, segundo Antonio Candido comenta, esse quadro é acentuado, sendo difícil até mesmo identificar o assunto do texto em certas passagens, devido ao acúmulo de digressões e confusão das cenas, nas quais “o narrador faz reflexões, medita com extraordinária prolixidade sobre a vida e a morte – e tudo se esfuma na massa informe de versos, alguns dos quais bonitos”.⁷

O autor de *Formação da Literatura Brasileira* ressalta que essas características não se resumem a traço pessoal da escrita alvaresiana, mas dialogam com todo um estilo de época, inspirado sobretudo em Byron e Musset. Mas em Byron a “prolixidade digressiva mais parece capricho de narrador displicente do que incapacidade de organizar”⁸, o que não seria, segundo a avaliação de Antonio Candido, o caso de Álvares de Azevedo. Nos “contos metrificadas” e em “Lágrimas e Sangue” (a primeira parte escrita em verso de *O Livro de Fra Gondicário*) verifica-se um

Delírio de caracterização que, na sua prolixidade, sacrifica a ação, pois esta nunca chega a se configurar realmente. Mais do que em Byron ou Musset, em Álvares de Azevedo há uma fuga permanente do assunto, uma espécie de adiamento compulsivo que retira muitos dos seus escritos do âmbito da ficção em prosa ou verso, para reduzi-los a vastas meditações.⁹

A predominância das “vastas meditações” implicaria em uma redução da obra literária de ficção, segundo o ponto de vista acima demonstrado. Segundo ele, *O Poema do Frade* e *O Conde Lopo* seriam o “exemplo extremo” da incapacidade de “manter a sequência” e “articular logicamente os fios do enredo”. Nestes poemas, “não se sabe se os personagens que falam agora são os que falavam antes; se as cenas descritas são episódios da mesma sequência ou unidades independentes. Daí o seu ar de fragmento.” Mas essa fragmentação não lhe parece ser resultado de uma opção estética,

(...) como era freqüente entre os românticos, que costumavam usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível; e que os

³ A expressão é de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, 1993, p. 161.

⁴ Idem, p.167.

⁵ CANDIDO, Antonio. “A educação pela noite”, 1987, pp.20-21.

⁶ Idem, p. 21.

⁷ Idem, p.20.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Idem, p.21.

manifestam no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o ar de mistério. Em Álvares de Azevedo a fragmentação parece mais abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias.¹⁰

Por outro lado, as obras “maiores” de Álvares de Azevedo seriam aquelas mais ordenadas, com senso de medida e utilidade: “Na melhor parte de sua obra as palavras se ordenam com medida, indicando que a emoção logrou-se realizar pelo encontro da expressão justa. Infelizmente, porém, há nele uma pesada sobrecarga de versos e prosa vazios, inúteis, revelando indiscriminação artística.”¹¹ Os poemas líricos deste poeta, especialmente aqueles de *Lira dos vinte anos*, teriam alcançado o ponto alto na produção alvaresiana, marcando os momentos de “maturidade” do poeta adolescente.¹² A clara delimitação binômica dos poemas líricos se afasta do

(...) fluxo verboso e pedante de quem está querendo escrever segundo os cacoetes da época, inclusive o amor pelo vocabulário rebuscado, num período longo cheio de intercalações, com abundância de imagens e apostos, sem contar o exibicionismo de erudição pela rama. Nos poemas narrativos a incontinência chega a parecer perda de controle, com tal sofreguidão de contar, que o sentido se embaralha e o leitor custa a percebê-lo.¹³

Em sua argumentação, Antonio Candido chega a considerar a probabilidade de a construção dessas obras se valer do gênero do fragmento. Todavia, o crítico lembra que a condição de obra póstuma impede uma abordagem amparada numa organização do material, que aponte “o que era rascunho e o que não era para publicar”. Diante disso, ele indaga se:

(...) esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas.¹⁴

Com isso, Antônio Candido sugere a hipótese de a desorganização formal de Álvares de Azevedo ser decorrência ou de incapacidade de organização da narrativa, ou da imaturidade juvenil do poeta, ou ainda de seu diálogo com a estética romântica. Na fortuna crítica de Álvares de Azevedo, houve também quem reconhecesse no interior de *O Poema do Frade* a presença de uma teorização estética mesclada à poesia, e encarasse as misturas e as “extravagâncias” desse texto de modo mais positivo. Isso é percebido nas palavras de Ronald de Carvalho:

Das suas teorias literárias é o *Poema do Frade*, mescla disparatada de formosos atrevimentos e audaciosas extravagâncias, o documento profundo e admirável. Vejamos como ele considerava o mecanismo exterior da poesia:

Frouxo o verso talvez, pálida a rima
Por estes meus delírios cambeteia,
Porém odeio o pó que deixa a lima
E o tedioso emendar que gela a veia!
Quanto a mim... é fogo quem anima
De uma estância o calor: quando formei-a

¹⁰ Idem, pp.21-22.

¹¹ CANDIDO, Antonio, 1993, p.167.

¹² Idem, pp. 169-170.

¹³ CANDIDO, Antonio, 1994, pp. 15-16.

¹⁴ Idem, p.11.

Se a estátua não saiu como pretendo,
Quebro-a, mas nunca seu metal emendo.¹⁵

Joaquim Norberto também não se intimida com os excessos e confusões encontrados no discurso de *O Poema do Frade*. Sobre esta obra, ele comenta: “O seu *Poema do Frade* é um delírio poético, com um título incompreensível, imitação do *Don Juan* de Byron, sonho de uma noite de insônia, motivada pelo *spleen*, devido às convulsões da ironia e no qual figuram trechos lindíssimos”.¹⁶ O entusiasmo percebido nas palavras de Joaquim Norberto não arrefece diante da alegada incompreensibilidade do texto, do “delírio” do enunciador, bem como perante a relação da obra com o estilo prolixo de Byron (muitas vezes lembrada na fortuna crítica de Álvares de Azevedo como um traço que depreciaria a “originalidade” deste último). Na realidade, esses elementos parecem figurar como uma qualidade na perspectiva de Joaquim Norberto, leitor formado segundo o gosto do século XIX brasileiro.

No ensaio “O texto definitivo”, Charles Rosen explica que o romantismo defendia a crença numa força primordial e essencial presente nos primeiros rascunhos poéticos.¹⁷ Esse posicionamento artístico se ampara na ideia de que a obra de arte possui uma “lógica e até uma espécie de vontade de potência próprias”¹⁸, cujo funcionamento não é completamente explicável pelo artista, uma vez que “a verdadeira obra de arte brota da mente inconsciente plenamente formada”.¹⁹ Rosen cita casos retirados de textos de Lord Byron e de William Wordsworth, nos quais as versões corrigidas se revelam visivelmente abaixo dos esboços preliminares, com sensível piora, resultando num produto apenas mais “domesticado” pela razão. Diante dessa experiência romântica, Charles Rosen indaga se a versão final do autor tem necessariamente mais autoridade do que as variantes anteriores dos textos.²⁰

De acordo com ele, no século XVIII houve um imenso empenho direcionado no estabelecimento de textos definitivos de obras clássicas, resultado de rigorosas pesquisas cuja meta era a fixação de um sentido único e final em edições críticas. A tendência romântica foi considerar versões e variantes de uma mesma obra como textos distintos e de certa forma independentes. Por isso, lançar uma nova edição crítica contribuiria não para conferir unicidade, mas para multiplicar outras tantas novas versões. Cada uma delas, particularmente, se coloca como obra aberta, podendo ser acrescentada, continuada, mas nunca terminada.²¹ Rosen chega a dizer que certas versões e revisões românticas se tornam tão radicalmente diferentes que não é sequer possível dizer que se trata de uma mesma obra.

Nesta perspectiva, a recusa às emendas e revisões, declaradas em muitos textos de Álvares de Azevedo, bem como a exibição explícita de eventuais “deficiências”, não desmerecem necessariamente a obra de arte, de acordo com o código estabelecido pela estética romântica. Conforme aponta Friedrich Schlegel, “Do ponto de vista romântico, também as degenerações excêntricas e monstruosas da poesia têm seu valor como materiais e exercícios preparatórios da universalidade, desde que nelas haja alguma coisa, desde que sejam originais.”²²

Em uma passagem de *O conde Lopo*, um longo poema de Álvares de Azevedo, tematiza-se a postura esperada do leitor romântico:

¹⁵ CARVALHO, Ronald de, “Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida”, in: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*, 2000, p. 51. A estrofe citada por Carvalho é a XXIII, do Canto Primeiro de *O Poema do Frade*.

¹⁶ SOUZA, Joaquim Norberto, “Álvares de Azevedo visto por alguns críticos e historiadores literários” in: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*, 1991, p. 16.

¹⁷ ROSEN, Charles. “O texto definitivo”, in: *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. 2004, p.30.

¹⁸ Idem, p.40.

¹⁹ Idem, p.15.

²⁰ Idem, p.26.

²¹ Idem, pp. 20-23.

²² SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, 1997, p. 69.

Foi-me insana tarefa o decifrá-las
 As mal escritas linhas. – Parecia
 Que se esmerara por fazer difícil
 Sua leitura o autor. – Algumas vezes
 Substituí versos meus a linhas dele
 Que eu não soubera traduzir . – Contudo,
 Por querê-lo não o fiz – e muitas outras
 Embora achasse mal torneado o verso
 E solto o estilo em liberdade extrema,
 Não quis levar-lhes minha mão profana
 Dos sonhos dele às expressões selvagens
 De inspiração febril (...)²³

Neste excerto, o esforço para tornar a leitura do texto difícil e confusa é sugerido pelo uso dos vários travessões distribuídos nos versos, que simulam pausas e truncamentos durante a decifração simulada do manuscrito. Procura-se respeitar a “liberdade extrema” da composição, livrando-a da “mão profana” e do impulso de correção. Além disso, na abertura de *O conde Lopo*, explica-se que a obra em questão teria sido composta por um poeta louco, falecido em um sanatório. Dessa maneira, a escrita ali vislumbrada corresponde ainda a uma lógica diversa, que orienta a misteriosa e estranha linguagem do poeta simultaneamente louco e profético, tão cara ao romantismo.

Diante das considerações acima expostas, é possível perceber que, durante romantismo, a noção de obra definitiva e acabada foi teorizada de uma maneira peculiar, e demanda uma abordagem especial do assunto, que leve em consideração tanto a poética de um autor em particular, quanto a inserção do mesmo no interior da estética romântica.

2. A tematização do inacabamento formal em *O Poema do Frade*

O inacabamento formal é um dos assuntos discutidos nos versos de *O Poema do Frade*. As desproporções verificadas na escrita ali praticada seriam, conforme insinuam os versos abaixo, o resultado de uma opção estética, e não de incapacidade do poeta:

Que prantos! que suspiros sufocados!
 Se eu gostasse dos versos eloquentes,
 Como eu despreveria bem rimados
 Do meu peito os anélitos frementes!
 Porém nos seios eu sufoco tudo,
 Porque da mágoa o serafim é mudo.²⁴

Desdenha-se no poema os “versos eloquentes” e “bem rimados”, dos quais o enunciador diz não gostar. Em outra estrofe, simula-se pasmo com os rumos alcançados pela escrita, levada por digressões:

Onde vou? onde vou? Oh! quão diversos
 Do meu trilho meus passos desvariavam!
 Onde correis, meus desgraçados versos!
 A tempo os açamei! onde corriam!
 No fantástico pó que eles pisavam
 Entre nuvens ardentes galopavam!²⁵

²³ AZEVEDO, Álvares de, 2002, p. 385.

²⁴ Idem, Canto Quinto, estrofe. XXVII, p. 356.

O eu-enunciador associa o andamento discursivo do poema, pautado pelos livres movimentos de sua imaginação, ao “fantástico pó que eles pisavam”. E, em outra passagem, define a matéria de *O Poema do Frade* da seguinte maneira: “Escutai-me, leitor, a minha história,/ É fantasia sim, porém amei-a.”²⁶ O fantástico serve de fundamento para o estilo de sua “canção sombria”: “Mas não vos pedirei perdão contudo:/ Se não gostais desta canção sombria,/ Não penseis que me enterre em longo estudo/ Por vossa alma fartar de outra harmonia!/ Se vario no verso e ideias mudo/ É que assim me desliza a fantasia...”²⁷ A fantasia surge, ainda, associada ao indizível e ao transbordamento da alma:

Ah! que na lira se arrebente a corda
Quando profana mão os sons lhe acorda!
E o pobre sonhador a fantasia
O sonho que ama e beija noite e dia
Não saiba traduzir, quando transborda
Seu peito dos alentos da harmonia!²⁸

O fantástico vem acompanhado da noção de exagero e de liberdade criativa em *O Poema do Frade*.²⁹ Ivan Teixeira explica que a fantasia foi objeto de profunda desconfiança em meados do século XVIII, quando foi encarada como uma das causas para a desproporção resultante da “mistura de elementos díspares”.³⁰ A mescla entre os gêneros era desaconselhada pela tradição horaciana vigente, preceito encontrado já na primeira lição de sua *Arte Poética*, no famoso exemplo da imagem monstruosa da “mulher com pescoço de cavalo, penas de ave e cauda de peixe”.³¹ O uso exagerado e reduplicado de “metáfora sobre metáfora”, próprio do fantástico, se distanciava do ideal de clareza, ordem, simplicidade e moderação, alcançado na prática mais denotativa da linguagem recomendada pela Ilustração. Segundo essa orientação artística, “o hibridismo, a incongruência e o fantástico são aptos para figurar a falta de unidade de tipos cômicos, viciosos ou loucos”³², e “não observa o juízo, agenciador por excelência da verossimilhança e do decoro”.³³

Em *O Poema do Frade*, a ideia de “transbordamento”, própria do fantástico, se vincula também ao tema da bebida. É interessante observar que uma longa digressão, composta exclusivamente no gênero lírico, sucede os versos de abertura do Canto Primeiro, nos quais se verifica a sistemática oscilação entre a épica e a lírica.³⁴ A digressão em questão abarca da estrofe VII até a XIII do canto de abertura, sendo iniciada com a sugestiva imagem de um cálice transbordante:

Ou enquanto meu cálice transborda
Coralino licor, e um puro Havana
Sonhos da vida no vapor me acorda,
Venha o rosto gentil da sevilhana,
Ou d'harpa aérea tentando a corda...

²⁵ Idem, Canto Terceiro, estrofe LXVI, p.338.

²⁶ Idem, Canto Primeiro, estrofe XIV, p. 310.

²⁷ Cf. trecho da oitava XV do mesmo canto.

²⁸ Canto Quinto, estrofe XXX, p. 357.

²⁹ Em *O conde Lopo*, a mesma ideia se apresenta: “Em que mar d’ilusões não divagou-lhe/ Em ébrios cantos que exalou sentida/ A sua transbordada fantasia!”, 2002, p. 441.

³⁰ TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, 1999, p.143.

³¹ Idem, ibidem.

³² Idem, p. 147.

³³ Idem, p.150.

³⁴ Para mais detalhes sobre essa oscilação sistemática entre os gêneros épico e lírico na abertura do Canto Primeiro de *O Poema do Frade*, cf. ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*, 1998, pp. 168-172.

Ao luar a lasciva Italiana,
Co'as roupas de veludo desatadas
E a madeixa em torrentes perfumadas.³⁵

Ao tema da embriaguez em *O Poema do Frade*, associam-se imagens de orgias, perfumes, bailes e música: “E respirando os lábios devaneios/ Amantes, e o Xerez em taças belas/ E a embriaguez mais louca em meio delas!”³⁶ O tema do devaneio presente nestas estrofes funde a ebriedade ao amor, reforçando a ideia de um eu que “afoga-se em desejo”.³⁷ A prática da poesia, sempre vinculada à bebedeira, caracteriza inclusive o perfil artístico tanto do frade-enunciador quanto da personagem Jônatas, apontada pelo primeiro como o “herói” do poema em questão. O enunciador declara com alarde no fechamento do Canto Segundo: “Demais findou-se de licor meu copo,/ E a seco poetar jamais eu topo!”³⁸ E Jônatas, por sua vez, somente compõe sob a inspiração do vinho:

(...)
Só quando o fogo do licor corria
Da frente no palor que avermelhava,
Com as convulsas mãos a taça enchia.
Então a inspiração lhe afervorava
É do vinho no eflúvio e nos ressábios
Vinha o fogo do gênio à flor dos lábios!³⁹

O vinho e a noção de inspiração se confundem nesta passagem, onde a criação poética surge retratada à semelhança de um transe de molde dionisíaco. Deve-se lembrar, ainda, que o Canto Primeiro é epigrafado com um trecho de *D. Juan*, de Byron, versando sobre a embriaguez.⁴⁰ Em outros trechos, afirma-se que os versos de *O Poema do Frade* “cambaleiam” ou mesmo “cambeteiam”, como pode-se ver nesta passagem: “Frouxo o verso talvez, pálida a rima/ Por estes meus delírios cambeteia.”⁴¹

Além da bebida, o poetar em *O Poema do Frade* se articula com imagem da fumaça do charuto. As formas inesperadas e transitórias que o fumo assume, ao se dissipar pelo ar, fazem pensar numa escrita em arabesco, que mimetiza os movimentos infinitos da livre “reflexão poética”. Imagens ligadas ao idealismo surgem entre os vapores da fumaça:

E que viva o fumar que preludia
As visões da cabeça perfumada!
E que viva o charuto regalia!
Viva a trêmula nuvem azulada,
Onde s'embala a virgem vaporosa!
Viva a fumaça languida e cheirosa!⁴²

O frade-enunciador acaba por desenvolver uma curiosa poética assentada na imagem do charuto no Canto Terceiro de *O Poema do Frade*. Ali, o objeto prosaico em questão, a quem o clérigo devota profunda amizade, é elevado à esfera do ideal. O charuto, por sua vez, lhe propicia o acesso a uma beleza simultaneamente etérea e sensual:

Oh! meu Deus! como é belo entre a fumaça

³⁵ Canto Primeiro, estrofe VII, p. 308.

³⁶ Idem, estrofe X, p. 309.

³⁷ Idem, estrofe XIII, p. 310.

³⁸ Canto Segundo, estrofe XXVII, p. 324.

³⁹ Canto Primeiro, estrofe XXVI, p. 313.

⁴⁰ “Man being reasonable must get drunk/ The best of life is intoxication...”, p. 307.

⁴¹ Canto Primeiro, estrofe XXIII, p. 312.

⁴² Canto Terceiro, estrofe IX, p. 326.

No delicioso véu que as anuvia
 Ver as formas lascivas da donzela
 Entre o véu transparente que esvoaça,
 Nadando nesse vaporoso dia
 Bailando nua, voluptuosa e bela!⁴³

Tal como a fumaça esvoaçante, as imagens poéticas em *O Poema do Frade* desdobram-se umas das outras enquanto assumem contornos mutantes e imprecisos. A fumaça, com seus movimentos transitórios e incansáveis, expressa a escrita digressiva e devaneante do frade-enunciador, alimentada por digressões geradas por novas digressões:

E quando os lábios o charuto finda
 E a languida visão num beijo passa,
 E o perfume os cabelos nos repassa,
 Como é belo no azul da nuvem linda
 Entre vapores madornar, e ainda
 A vida renascer noutra fumaça!⁴⁴

Cilaine Alves Cunha já havia apontado o vínculo entre a embriaguez e a fumaça como expressão do idealismo na abertura de *Noite na taverna*⁴⁵. Alcides Villaça também indicara uma conexão similar durante a análise do soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”, debruçando-se sobre o tema do eu-lírico que contempla a imagem feminina distanciada, adormecida entre nuvens e névoas.⁴⁶

Além das imagens relacionadas a bebida e a fumaça, apresentadas mais acima, a imaginação e o estilo discursivo do enunciador em *O Poema do Frade* são por vezes comparados a objetos errantes, como um frágil balão, ou mais frequentemente a uma canoa ou navio perambulando sobre as águas: “Minha alma é um balão: na calma/ Boia plácido no ar, gentil se escoar,/ Embala-se voando molemente,/ Mas teme a trovoadas que o rebente!”⁴⁷. Ou ainda em outro trecho: “O meu imaginar é um navio/ Que entre as brisas da noite se perfuma,/ Que à plácida monção do morno estio/ Resvala pelo mar à flor da escuma!”⁴⁸

A imagem de um eu que se deixa levar pela superfície das águas também está presente em *O conde Lopo* e em *O livro de Fra Gondicário*, por exemplo. No Canto III de *O conde Lopo*, a personagem homônima procura um barqueiro que faça a sua travessia pelo lago: “Solta a barca, patrão! A noite é bela/ Quero me ir deslizar por esse vidro/ Do lago adormecido (...)”⁴⁹. Durante a navegação, Lopo se entrega a devaneios, fazendo lembrar a passagem famosa de *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, de Jean-Jacques Rousseau, na qual o narrador deixa-se mergulhar em “mil devaneios confusos mas deliciosos”, durante várias horas, deitado num barco que passeia sem destino pelo lago.⁵⁰

Em *O livro de Fra Gondicário*, por sua vez, a comparação dos movimentos da alma com a imagem do navio é explícita: “Mas ao assunto. Minha imaginação é um navio de velas brancas que ao desfraldar o vento livre enfuna e incha.”⁵¹ O narrador se dispersa ao descrever como seria este navio imaginário, e compara o capitão da embarcação ao poeta Almeida Garrett, sentado em “posição dúbia e agradável”. O enunciador se deixa levar por uma sucessão de devaneios e sonhos. Após uma longa consideração que inclui citações,

⁴³ Canto Terceiro, estrofe XI, p. 327.

⁴⁴ Idem, estrofe XIII.

⁴⁵ Cf. a tese de doutorado *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*, de Cilaine Alves, p. 306.

⁴⁶ VILLAÇA, Alcides. “O riso de um soneto”, 1999, pp. 27-33.

⁴⁷ Canto Primeiro, estrofe IV, p. 308.

⁴⁸ Canto Primeiro, estrofe XVII, p. 311.

⁴⁹ AZEVEDO, Álvares de, 2002, p.439.

⁵⁰ Cf. a “Quinta Caminhada” de *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, p. 74.

⁵¹ AZEVEDO, Álvares de, 2000, p. 183.

comparações e imagens poéticas, despertadas pelo cenário marítimo, ele termina a primeira parte do segundo capítulo tentando ater-se ao enredo: “E pois voa também minha imaginação como uma gaivota do mar.../ Eis-me perdido outra vez – onde estou? Que dizia? – Basta de divagar. Ao assunto”.⁵²

Álvares de Azevedo privilegia um repertório de metáforas recorrentes que valorizam a ideia de uma imaginação errante a deslocar-se livremente, e também de flutuação do discurso. João Adolfo Hansen explica como o efeito de indeterminação do sentido é construído no discurso alvaresiano, com base na mescla estilística praticada por este poeta. Segundo Hansen demonstra em seu ensaio, a sistematização dos procedimentos relacionados à mistura de estilos no romantismo se deu em grande parte com o estabelecimento do gênero “poema miscelânea”, praticado por Lord Byron em obras como *Beppo* e *Childe Harold*.⁵³ Os longos poemas byronianos visavam o emprego de uma forma capaz de abarcar gêneros, estilos, temas e vozes diversos, embaralhando os registros elevados e heróicos aos baixos e cômicos. Essa alternância poética comportada no uso da mescla estilística dá vazão às oscilações de humor do narrador “gênio”, misto de “negatividade, ideal e errância”.⁵⁴

A binomia alvaresiana, fundada na ironia, pressupõe a oscilação do duplo registro estilístico, dividido entre a elevação e o rebaixamento de perspectivas opostas no discurso. O “misto poético”, movido pela auto-reflexão infinita, “impede que a consciência do leitor se fixe em qualquer objeto particular figurado”.⁵⁵ Isso gera a indeterminação do sentido, sempre duplo e ambíguo, uma vez que a forma, parcial e provisória, pode revelar apenas o fragmento de um sentido total aludido e jamais alcançado.

João Adolfo Hansen lembra que, durante o romantismo, “a forma expressa a reflexão de sua própria essência”. A prática poética idealista então em voga se divide entre a contemplação melancólica do “Todo ausente”, e a negação do finito. Cindido pela auto-reflexão infinita, o poema passa a ser a expressão do “autodilaceramento como insuficiência artística aquém da bela síntese ideal”. Assim, a consciência irônica da forma romântica oscila entre a clara percepção dos limites e a aspiração ao infinito inacessível, expressando a lembrança permanente de que “a forma poética não é meio para o conteúdo, mas expressão negativa dos limites da consciência aquém do Todo.” A dualidade contraditória inerente ao estilo romântico “sente nas antíteses a unidade utópica e apenas aludida do Conteúdo como todo além da fragmentação prática.”⁵⁶ Nessa perspectiva, a escrita do narrador alvaresiano é sempre a “expressão dupla desse Todo ausente”, e se funda na teorização da poesia como “revelação fragmentária ou binômica do ideal”.⁵⁷ Os limites do finito e do condicionado, expressos no poema particular, são ocultados sob um efeito de informalidade poética, que simula a “liberdade de expressão e a ausência de regras”.⁵⁸

A distribuição mesclada de assuntos nos diferentes registros estilísticos produz a indeterminação e a incompletude da forma. Recorrendo a esse procedimento, o poeta “produz a ficção retórica da falta de retórica do que é dito, compondo-a como estrutura a ser percebida como ausência de estrutura”⁵⁹, e cria, assim, a impressão de invisibilidade do artifício poético. A poesia de cunho idealista busca a subjetivação da elocução, faz a crítica do finito e cultiva o “sentimento do indefinido”, ao adotar deliberadamente técnicas que produzem a sensação de

⁵² Idem, p. 184.

⁵³ HANSEN, João Adolfo. “Forma romântica e psicologismo crítico”. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*, 1998, pp. 12-13.

⁵⁴ Idem, p.13.

⁵⁵ Idem, ibidem.

⁵⁶ Idem, p.14.

⁵⁷ Idem, p.17.

⁵⁸ Idem, p.20.

⁵⁹ Idem, p.15.

informalismo e de “ausência aparente de critérios para o julgamento estético.”⁶⁰ A invisibilidade desse efeito, continua João Adolfo Hansen, tanto era mais eficaz no século XIX, “se as obras apareciam como um escombros, um resto incendiado do contato fulminante da alma do poeta com a indeterminação”.⁶¹ A forma nega a matéria finita em si mesma, e a deixa “para trás no movimento da auto-reflexão”, processo no qual exterioriza os fragmentos do indizível e do Todo. A concepção de linguagem romântica mascara as suas bases reflexivas ao inserir signos “fáticos e enfáticos”, responsáveis por acentuar a intensidade e o patético na enunciação. Aspectos referentes à argumentação, encarados como marcas do artifício poético, são por sua vez neutralizados.⁶²

A valorização da multiplicidade no discurso alvaresiano é sintetizada em *O Poema do Frade* por meio da exposição do princípio poético da “variedade”, apresentado nas primeiras estrofes do Canto Terceiro:

De certo o Criador na tal semana
Em que o mundo surgiu da escuridade
E sobre o mundo a luz e a raça humana,
Por lei estab'leceu a variedade,
Teve muita razão: com todo o siso
Atesto que mostrou muito juízo.

Bofé ! que se uma atroz monotonia
De um elemento a vida compusera,
O homem até morrer bocejaria,
E em morna estupidez se embrutecera.
Quanto a mim, eu adoro a variedade
E amo até no verão a tempestade!

Por gostar das galhofas da comédia
Da alegria folgaz de Molière,
Nem por isso me esqueço da tragédia
Nem desamo o sombrio *Miserere!*
Quando Hamleto findou sua agonia
Do Falstaff *bon-vivant* vinha a folia!

Acho belo o Oceano quando voo
Pelo seu verde-mar num barco à vela.
Porém odeio as aflições do enjoo
E o vento do alto mar que me regela...
Amo a lua no mar e o mar sem lua.
Astarte vaporosa e Lolah nua.

Como varia o vento — o céu ,— o dia,
Como estrelas e nuvens e mulheres
Pela regra geral de todos seres,
Minha lira também seus tons varia.
E sem fazer esforço ou maravilha
Troca as rimas da oitava p'la sextilha.⁶³

O princípio da “variedade” em *O Poema do Frade* se contrapõe ao da “monotonia”, responsável, de acordo os versos acima citados, pelo tédio e pelo embrutecimento humano. Em sua exposição, o poeta-enunciador afirma apreciar tanto a comédia quanto a tragédia, e vê na imagem elevada do oceano, no qual viaja livremente, a sua contraparte prosaica (o enjoo e

⁶⁰ Idem, p.20.

⁶¹ Idem, pp.21-22.

⁶² Idem, pp.22-23.

⁶³ Estrofes II a V do Canto Terceiro de *O Poema do Frade*, pp.325-326.

o frio importuno). E sugere a possibilidade de encontrar beleza tanto num cenário com a “lua no mar e o mar sem lua”, bem como diante das visões da etérea Astarte, e da sensual Lolah, ambas heroínas byronianas. É com a ideia, supostamente universal, da “variação” (“Pela regra geral de todos os seres,/ Minha lira também seus tons varia.”) que ele busca justificar a arbitrária alteração da oitava rima pela sextilha (esta última empregada a partir do Canto Terceiro de *O Poema do Frade*).

Em “Literatura e civilização em Portugal”, Álvares de Azevedo faz uma crítica a “monotonia” que julga encontrar nos poemas de Mendes Leal. Ele afirma que:

(...) é de lamentar ao melodioso *lamartiniano* das *Meditações*, da “Sonhei-a”, das “Indianas”, da “Rosa Branca” e tanta poesia linda, é a pobreza de enredo, a monotonia das suas heroínas: é sempre a mesma beleza (...)

São sempre as virgens alvas (...). Sempre as donzelas tristes como lírios pendentes ao peso da chuva como as sonha Lamartine e Alfredo de Vigny (...). Elas são todas belas, sim, mas belas de uma beleza monotipa; porém esse ressaibo da pobre amante louca da “Rosa Branca”, do “Sonho da vida”, a sombra suavíssima e cândida que lhe trava de todas as criações, tornam-se monótonas, porque ao som mais doce, a sensação mais suave, se não mudar-se dela, arrefece e torna-se insípida.⁶⁴

No mesmo ensaio, Álvares de Azevedo propõe a valorização de uma literatura universal, em contraposição ao nacionalismo predominante no romantismo brasileiro. Diante disso, o poeta afirma a variedade de fontes em detrimento de uma possível unidade ou homogeneidade de referências e códigos literários. Azevedo afirmava a tese, polêmica na época, de que a literatura brasileira ainda não existia, sendo um braço da portuguesa. No entanto, a literatura lusitana estaria ligada à espanhola, que por sua vez estaria atrelada às literaturas árabe, indiana, nórdica, etc. Segundo Cilaine Alves Cunha demonstra, a busca por uma origem primeira, ou mesmo uma delimitação de fronteiras entre as diferentes literaturas, se dilui na estratégia argumentativa de Álvares de Azevedo que, ao fazer intenso uso de digressões e mobilizar uma infinidade de fontes, torna o texto pesadamente prolixo, impedindo que um foco principal se estabeleça. Assim, a forma irregular e difusa serve aqui para amparar a demonstração do ponto de vista de Azevedo a respeito da impossibilidade de uma identidade nacional literária, num país até então muito jovem, que vivenciara há pouco tempo a sua Independência política.⁶⁵

Perante essas considerações, é possível perceber nos trabalhos de João Adolfo Hansen e de Cilaine Alves Cunha, citados neste ensaio, uma contribuição significativa para a compreensão das implicações do uso frequente do devaneio e das digressões na poética alvaresiana. A forma difusa que caracteriza os chamados poemas “byronianos” de Azevedo (*O Poema do Frade*, *O conde Lopo* e *O livro de Fra Gondicário*) também é um traço presente nos ensaios críticos produzidos pelo autor. Além de “Literatura e Civilização em Portugal”, outros textos, como a análise sobre Alfredo de Musset e os discursos acadêmicos produzidos, se valem amplamente da prolixidade como estratégia argumentativa. Frente a isso, o inacabamento formal ali verificado parece se aproximar mais de uma indeterminação produzida pela ação da consciência irônica do que de um esboço circunstancial sem maiores implicações estéticas.

Embora o presente ensaio tenha se detido especialmente na abordagem das imagens poéticas acerca da fantasia, da embriaguez, do charuto, do navio errante e da ideia de “variação” como expressão da escrita difusa de Álvares de Azevedo, é importante lembrar que *O Poema do Frade* ainda promove outros debates formais internos a respeito da

⁶⁴AZEVEDO, Álvares de, 2000, p.720.

⁶⁵ALVES, Cilaine. “Palpites dissonantes de brasileiro em *Literatura e Civilização em Portugal*”, in: *Literatura e Autoritarismo*, 2001, pp. 15-26.

dissolução do prólogo tradicional, sobre a incorporação da mescla estilística, bem como apresenta uma concepção de crítica poética em muitos pontos similar àquela defendida por Friedrich Schlegel, que procura fundir teoria e arte num único espaço textual. É importante lembrar também que *O Poema do Frade* problematiza as técnicas de ilusão da realidade, ao desestabilizar a linearidade do discurso em seu Canto Segundo, embaralhando suas estrofes e declarando posteriormente a existência do próprio artifício. Por fim, esse texto alvaresiano se propõe inclusive a discutir a impossibilidade da epopeia na Modernidade, ao prometer de antemão uma tarefa conscientemente frustrada. Todos esses eixos de discussão são conduzidos de forma descontínua e sem hierarquias pelo enunciador intruso, contemplativo e profundamente digressivo de *O Poema do Frade*, responsável por promover nesta obra um espaço privilegiado de experimentação estética no romantismo brasileiro.

Referências:

- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- _____. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*, São Paulo, 2000, Tese de doutorado, USP, 2000.
- _____. “Palpites dissonantes de brasileirismo em *Literatura e Civilização em Portugal*”, in: *Literatura e Autoritarismo*. UMBACH, Rosani U. K.; GINZBURG, Jaime (org.). Universidade Federal de Santa Maria, 2001, pp. 15-26.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*, BUENO, Alexei (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- _____. *Poesias completas*; edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (org), Campinas, SP: editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo. Editora Iluminuras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “A educação pela noite”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, pp. 10-22.
- _____. “Ariel ou Caliban”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, v.2, pp. 159-172.
- _____. (org) “Introdução”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas de Álvares de Azevedo*. São Paulo, Global, 1994, pp. 9-19.
- CARVALHO, Ronald de. “Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida”, in: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*, BUENO, Alexei (org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, pp. 49-53.
- HANSEN, João Adolfo. “Forma romântica e psicologismo crítico”. In: ALVES, CILAINE. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998, pp. 09-23.
- ROSEN, Charles. “O texto definitivo”, in: *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004, pp. 15-42.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luíza Moretto. Brasília: UnB, 1986.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*, Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo, Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- SOUZA, Joaquim Norberto. “Álvares de Azevedo visto por alguns críticos e historiadores literários”, in: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Seleção e apresentação ROCHA, Hildon. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991, p.16.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- VILLAÇA, Alcides. “O riso de um soneto”, in: *Todas as Letras*, Revista de Língua e Literatura. São Paulo, n. 1, 1999, pp. 27-33.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou o drama romântico em Álvares de Azevedo*. Tese de doutorado, UFMG, 2007.